Главное художественное приложенiе къ журналу „Всемiрная Иллюстрацiя“ 18

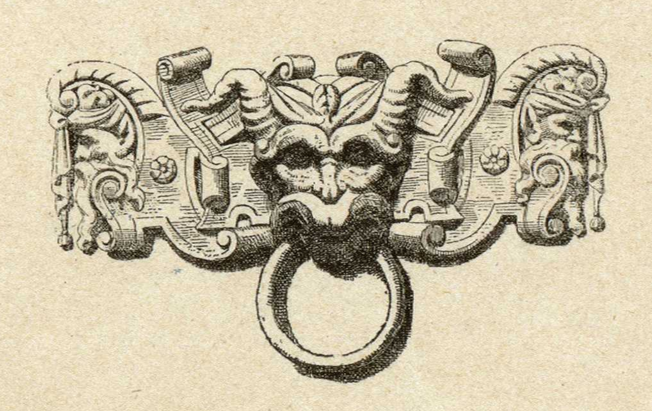
АЛЬБОМЪ
СКУЛЬПТУРНЫХЪ ПРОИЗВЕДЕНIЙ

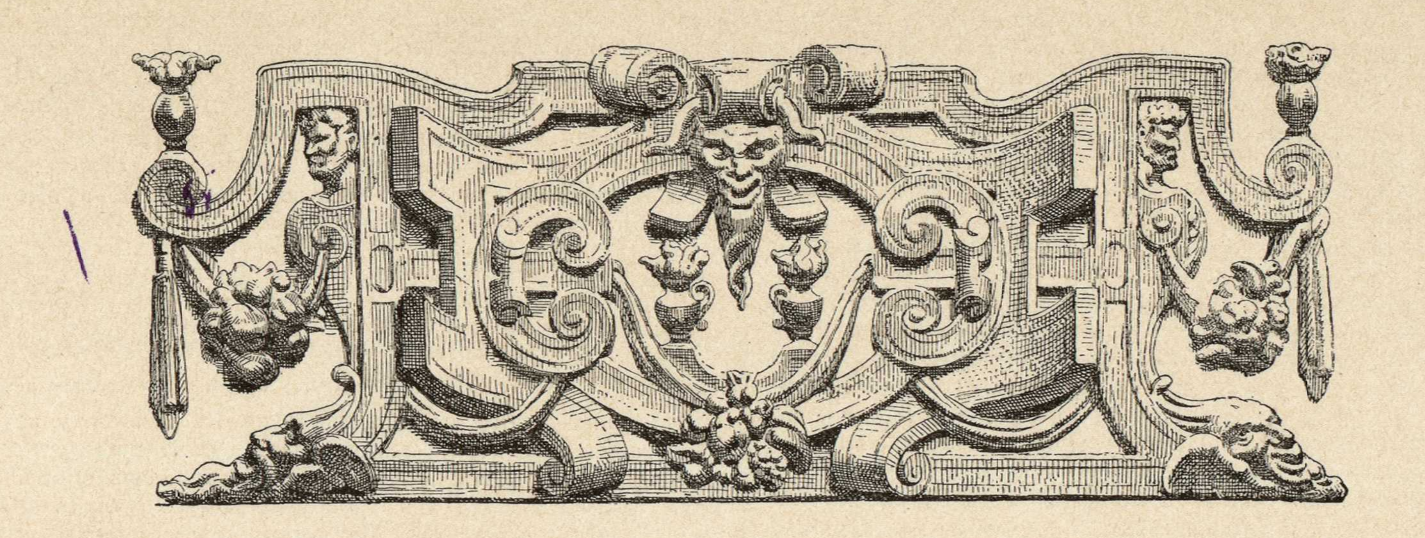


ВЪ ГРАВЮРАХЪ СЪ РАБОТЪ
РУССКИХЪ и ИНОСТРАННЫХЪ ВАЯТЕЛЕЙ.

Изданiе журнала „Всемiрная Иллюстрацiя“.

СОДЕРЖАНІЕ АЛЬБОМА.





ОПИСАНІЕ ГРАВЮРЪ
АЛЬБОМА СКУЛЬПТУРНЫХЪ ПРОИЗВЕДЕНІЙ.

Составилъ В. В. Чуйко.

ЛИСТЪ I.

Богиня побѣды съ маской горгоны на головѣ.

Эта богиня побѣды съ маской горгоны на головѣ является однимъ изъ замѣчательнѣйшихъ произведеній искусства какъ въ эстетическомъ, такъ и въ историческомъ отношеніяхъ. Это произведеніе искусства есть какъ бы коллективное созданіе трехъ художниковъ, изъ которыхъ одинъ остался неизвѣстнымъ. Дѣло въ томъ, что во владѣніи лорда Гамильтона находился античный бюстъ въ 20 сантиметровъ длины, нѣсколько попорченный и мало выразительный. Покойный Раухъ и профессоръ Симони задались цѣлью его реставрировать или, вѣрнѣе, переработать на основаніи нѣкоторыхъ данныхъ. Эта переработка оказалась какъ нельзя болѣе удачной. Для объясненія гамильтоновскаго бюста были дѣлаемы различныя гипотезы весьма сомнительнаго свойства. Тѣмъ не менѣе было, однако, выяснено, что эта замѣчательная голова коллекціи Гамильтона имѣетъ два повторенія, одно — въ Ватиканѣ, другое — въ Луврѣ. Оба эти произведенія искусства представляютъ мраморныя статуэтки аллегорическаго характера, принадлежащія, по всей вѣроятности, греческому искусству временъ Александра Великаго. Онѣ изображаютъ богиню побѣды (Nikè), лѣвая нога которой подпираетъ носъ корабля, а лѣвая рука приподнята надъ головой, на которой лежитъ маска горгоны. Несомнѣнно, что бюстъ коллекціи Гамильтона соотвѣтствуетъ головѣ статуи. Установленіе этого тождества двухъ произведеній искусства составляетъ заслугу профессора Вольфганга Гельбига. Реставрированный такимъ образомъ бюстъ былъ отлитъ изъ гипса въ извѣстной берлинской мастерской братьевъ Микели.

ЛИСТЪ II.

Статуя Гермеса, реставрированная Шапэ.

Раскопки въ Олимпіи открыли одну изъ прелестнѣйшихъ статуй Праксителя, статую Гермеса. Гермесъ изображенъ нагимъ, слѣдуя традиціи, установившейся въ греческомъ искусствѣ, начиная съ IV вѣка; онъ снялъ съ себя хламиду и бросилъ ее небрежно на срубъ дерева, служащій поддержкой для статуи; лицо съ вдавленными нѣсколько глазами, съ маленькимъ ртомъ чуть-чуть осѣнено улыбкой; оно представляетъ необыкновенно тонкія и красивыя черты. Положеніе тѣла въ многомъ напоминаетъ другія статуи Праксителя и Лазиппа: вся тяжесть тѣла покоится на одной (правой) ногѣ, вслѣдствіе чего происходитъ красивый изгибъ туловища. Въ правой рукѣ онъ держитъ маленькаго Вакха. Лицо Гермеса нѣсколько наклонено къ ребенку Вакху и поражаетъ тонкостью выраженія, до тѣхъ поръ почти неизвѣстной въ греческой скульптурѣ.

Эта драгоцѣнная находка оказалась однако-жъ очень повержденною: одна рука, лѣвая, также какъ и обѣ ноги до колѣнъ, отбита. Реставрація статуи была поручена Шаперу, который справился съ этой трудной задачей превосходно. Реставрація ногъ не представляла затрудненій: положеніе нижней части ихъ, отсутствующей, было указано положеніемъ самаго туловища; у Шапера эта нижняя часть вполнѣ гармонируетъ съ верхней. Болѣе трудностей представляли реставрація Вакха, отъ котораго осталось только изуродованное туловище, и реставрація лѣвой руки. По Шаперу лѣвая рука была приподнята; она держала кисть винограда, которую Гермесъ показываетъ Вакху. Это положеніе руки указывало уже и на подробности фигуры Вакха: маленькій Вакхъ одну руку положилъ на плечо Гермеса, а другую протянулъ къ винограду. Профессоръ Шаперъ въ этой реставраціи руководствовался главнымъ образомъ знаменитой статуей Гермеса, находящейся въ Ватиканѣ; въ позѣ фигуры и въ нѣкоторыхъ подробностяхъ эта статуя видимо навѣяна была произведеніемъ Праксителя и почти воспроизводитъ основныя черты статуи открытой въ Олимпіи.

Листъ III.

Венера Милосская.

Проектъ реставраціи проф. Цуръ-Штрасена.



Статуя Венеры Милосской, находящаяся въ Луврѣ, признана всѣми знатоками искусства — шедевромъ греческой скульптуры; но въ томъ видѣ, въ какомъ она была открыта, она представляетъ собою довольно странную археологическую загадку. Голова ея слегка обращена къ лѣвому плечу, взоръ словно устремленъ вдаль; она — нагая до бедеръ; ея вьющіеся волосы связаны узкой перевязкой. Лѣвая нога поставлена на предметъ, который въ настоящую минуту невозможно опредѣлить точно, такъ какъ именно эта часть статуи больше всего пострадала отъ времени. Руки обломаны почти у самыхъ плечъ. Эти остатки рукъ показываютъ, что правая рука была опущена внизъ, а лѣвая — протянута почти горизонтально. При такомъ состояніи статуи естественно возникъ вопросъ, каково было въ дѣйствительности положеніе рукъ? Отъ этого вопроса зависѣло рѣшеніе другаго — какой моментъ представляла статуя, и какой характеръ богини она изображала? Отсюда возникло нѣсколько любопытныхъ предположеній и нѣсколько проектовъ реставраціи. По мнѣнію однихъ богиня смотритъ на собесѣдника, находящагося вдали. Другіе полагаютъ, что она въ лѣвой рукѣ держитъ яблоко — свою эмблему — или зеркало, въ которое смотрится, или щитъ, или копье. Наконецъ, третьи склоняются къ мысли, что Венера Милосская составляла лишь часть группы, аналогичной античной группѣ Венеры и Марса, находящейся во Флорентинскомъ музеѣ, или Венерѣ и Марсу, работы Кановы. При этомъ послѣднемъ предположеніи положеніе рукъ объясняется само собой: лѣвая рука покоится на плечѣ Марса, который нѣсколько выше богини, а правая рука или, по мнѣнію однихъ, покоится на груди Марса, или же, — по мнѣнію другихъ, — держитъ его правую руку. Тѣло богини нѣсколько повернуто въ сторону, а голова слегка наклонена, какъ это бываетъ, когда смотришь на предметъ, слишкомъ близко находящійся.

Въ 1887 году проф. Цуръ-Штрасенъ задался цѣлью реставрировать Венеру Милосскую и вдохновился идеей, что она стоитъ вмѣстѣ съ Марсомъ — по толкованію Виттига. »Торжествующая, гордая поза Венеры Милосской« — писалъ Виттигъ — »навела

меня на мысль дать ей въ руки щитъ Марса — бога, котораго она побѣдила, благодаря своей красотѣ, и въ оружіи котораго — трофеѣ своей побѣды — она любуется своимъ изображеніемъ.« Этотъ намекъ на любовныя отношенія богини къ Марсу послужилъ Цуръ-Штрасену, какъ главный мотивъ. Въ его проектѣ Марсъ стоитъ рядомъ съ богиней, готовый тронуться въ путь, держа копье въ лѣвой рукѣ и мечъ въ правой, видимо намѣреваясь вступить въ сраженіе. Венера подошла къ нему съ мольбою. Правою рукою она схватила руку супруга около кисти, а лѣвую положила ему на плечо; Марсъ въ колебаніи повернулъ къ ней голову, покрытую шлемомъ. Этотъ проектъ дѣйствительно превосходно объясняетъ положеніе фигуры и рукъ Венеры Милосской; онъ имѣетъ античный характеръ простоты и величія. Но можно ли окончательно принять его какъ несомнѣнно вѣрную реставрацію? Можно ли предположить, что нѣмецкій скульпторъ дѣйствительно понялъ мысль греческаго скульптора и воспроизвелъ ее? Трудно отвѣтить положительно на эти вопросы, тѣмъ болѣе, что и послѣ попытки Цуръ-Штрасена возникали и до сихъ поръ возникаютъ другіе проекты реставраціи. Упомянемъ объ одномъ, весьма любопытномъ. По мнѣнію американскаго археолога Штильмана Венера Милосская не есть Венера, а Побѣда (Nikè) безкрылая (аптера), которой статуя находилась въ аѳинскомъ акрополѣ, въ спеціальномъ храмѣ. И въ самомъ дѣлѣ Венера Милосская имѣетъ большое сходство съ Побѣдами, изображенными на греческихъ монетахъ. Съ другой стороны всѣ признаютъ, что Побѣда безкрылая аѳинскаго акрополя была создана скульпторомъ Скопасомъ, »значитъ«, прибавляетъ Шпильманъ, »и Венера Милосская есть произведеніе этого скульптора«.

Статуя Венеры Милосской была найдена въ 1820 году на островѣ Мило крестьяниномъ, пахавшимъ поле. Маркизъ Ривьеръ, тогдашній французскій посолъ въ Турціи, поручилъ виконту Марселюсу, секретарю посольства, пріобрѣсти эту статую. Турецкія власти сначала воспротивились этому. Въ тотъ самый день, какъ виконтъ пріѣхалъ въ Мило, статую собирались отправить на турецкомъ суднѣ къ князю Морозини, дрогману Порты. Тѣмъ не менѣе затрудненія были устранены, и статуя была отправлена во Францію. Ривьеръ подарилъ ее Лувру, гдѣ она находится и по нынѣ въ особенной, круглой залѣ.

ЛИСТЪ IV.

Мертвое дитя на дельфинѣ.

Мраморная группа работы Рафаэля Санціо.

Чрезвычайно любопытна исторія этой замѣчательной группы. Давно было извѣстно, что въ Петербургѣ находится одно изъ раннихъ произведеній скульптуры Рафаэля, но это произведеніе считалось исчезнувшимъ. Случайно Гедеоновъ, тогдашній директоръ Эрмитажа, въ 1867 году отыскалъ въ библіотекѣ британскаго музея два каталога коллекціи Лайда-Броуна, которая была продана въ 1787 году за 23000 фунтовъ агенту Екатерины II; въ одномъ изъ этихъ каталоговъ подъ № 40, между прочимъ значится группа ребенка на дельфинѣ »работы скульптора Лоренцетто, по рисунку Рафаэля«. Въ извѣстномъ сочиненіи Кавачеппи находится и рисунокъ этой группы. Замѣчательно, что одинъ гипсовый снимокъ съ этой группы находится въ Дрезденѣ, другой — въ Туринѣ, а мраморное повтореніе хранится въ собраніи графа Бристольскаго въ Ирландіи.

Невольно возникъ вопросъ: гдѣ находится оригиналъ группы? Въ 1861 году было куплено Эрмитажемъ 80 скульптурныхъ произведеній знаменитаго музея Кампана. Эти произведенія были помѣщены въ Эрмитажѣ и вмѣстѣ съ этимъ было признано нужнымъ увеличить скульптурный отдѣлъ Эрмитажа нѣкоторыми скульптурными произведеніями, находившимися въ Таврическомъ дворцѣ. Лучшія изъ этихъ произведеніи были помѣщены въ залы античнаго отдѣленія Эрмитажа, а остальныя — и въ числѣ ихъ и группа мальчика на дельфинѣ — за недостаткомъ мѣста, были отправлены въ кладовую. Тамъ-то, съ помощью каталога Лайдъ-Броуна, и удалось отыскать эту группу хранителю древностей Эрмитажа, г. Стефани.

На основаніи этихъ свѣдѣній и фактовъ, Гедеоновъ заключилъ: 1) Кавачеппи и Лайдъ-Броунъ имѣли въ виду одну и туже группу; 2) въ 1768 году или ранѣе Кавачеппи реставрировалъ ее; въ группѣ, находящейся въ Эрмитажѣ, оконечности реставрированы; 3) въ томъ же году группа эта перешла или возвратилась изъ мастерской Кавачеппи къ барону Бретель; 4) въ 1768 или 1769 г. Лайдъ-Броунъ пріобрѣлъ ее отъ Бретеля; 5) въ 1779 году она находилась въ Уимбледонѣ, у Лайдъ-Броуна; 6) около 1787 года она была куплена вмѣстѣ съ прочими предметами коллекціи Лайдъ-Броуна и перевезена въ Петербургъ. Кромѣ того было установлено самымъ несомнѣннымъ образомъ, что дрезденскіе слѣпки совершенно тождественны съ петербургской группой. Наша группа сдѣлана изъ карарскаго мрамора; ребенокъ — нѣсколько болѣе натуральной величины. Часть реставраціи Кавачеппи сохранилась, другія пришлось возобновить, что и было исполнено скульпторомъ Эрмитажа, г Кузнецовымъ. Стиль группы — несомнѣнно рафаэлевскій и на этомъ основаніи Гедеоновъ и Стефани признали ее принадлежащей рѣзцу Рафаэля. Почти всѣ безъ исключенія европейскіе археологи и спеціалисты по части художественной археологіи согласились съ этимъ заключеніемъ Гедеонова и Стефани. Такъ что въ настоящее время не можетъ быть ни малѣйшаго сомнѣнія, что петербургскій Эрмитажъ владѣетъ однимъ изъ рѣдчайшихъ произведеній скульптуры, исполненныхъ Рафаэлемъ. Очень возможно, что эта группа — одна изъ самыхъ раннихъ работъ его, и самому Рафаэлю принадлежитъ только торсъ, головка ребенка и общій рисунокъ; оконечности ребенка и дельфинъ, по всей вѣроятности, принадлежатъ Лоренцетто; эти части группы значительно слабѣе.

Въ настоящее время »Мертвое дитя на дельфинѣ« покоится въ Эрмитажѣ, въ Рафаэлевской залѣ.

ЛИСТЪ V.

Женская головка изъ воска.

Скульптурное произведеніе, приписываемое Рафаэлю.

Это чрезвычайно замѣчательное произведеніе скульптуры, представляющее собою одинъ изъ рѣдкихъ шедевровъ эпохи возрожденія, находится въ Лилѣ, въ такъ называемомъ музеѣ Викара (Musée Wicar). Въ 1798 году Викаръ былъ членомъ коммиссіи, собиравшей въ Италіи художественныя произведенія, предназначенныя для французскихъ музеевъ. Эта коммиссія, по порученію генерала Наполеона Бонапарте, забирала по всей Италіи величайшія произведенія живописи и скульптуры; всѣ эти захваченныя сокровища впослѣдствіи были названы Поль-Луи Курье »nos illustres pillages« и были помѣщены въ Луврѣ, въ то время носившемъ названіе Наполеоновскаго музея. Этотъ захватъ совершился на основаніи формально заключенныхъ трактатовъ между французскимъ правительствомъ и побѣжденнымъ итальянскимъ государствомъ, — трактатовъ, разумѣется, вынужденныхъ. Лично Викаръ составилъ себѣ, благодаря этой коммиссіи, драгоцѣнную коллекцію картоновъ Рафаэля и Микеланжело Буонароти и другихъ произведеній искусства, которую, умирая, завѣщалъ своему родному городу Лилю. Между этими произведеніями итальянскаго искусства находится, между прочимъ, и женская головка изъ воска. Неизвѣстно, какимъ образомъ добылъ ее Викаръ и гдѣ она въ его время находилась (по всей вѣроятности въ Римѣ); по манерѣ, нѣкоторымъ побочнымъ обстоятельствамъ и, главное, вслѣдствіе ея сходства съ собственноручнымъ рисункомъ Рафаэля, изображающимъ, опять-таки по предположенію, портретъ его сестры Елисаветы (этотъ рисунокъ тоже находится въ музеѣ Викара), было сдѣлано предположеніе, что эта головка есть созданіе Рафаэля Санціо. Провѣрить справедливость такого предположенія не только трудно, но и прямо невозможно за недостаткомъ какихъ либо фактическихъ указаній. Но если обратить вниманіе на глубоко-вдумчивое выраженіе лица этого чудеснаго бюста, на тонкость и какъ-бы нѣжность работы, на сходство съ портретомъ сестры Рафаэля, то невольно придется заключить, что эта головка принадлежитъ Рафаэлю

ЛИСТЪ VI.

Геба.

Статуя Кановы.

Въ настоящее время, эта статуя Кановы, одно изъ замѣчательнѣйшихъ произведеній этого итальянскаго скульптора, находится въ петербургскомъ Эрмитажѣ. Канова исполнилъ эту статую около 1808 года для императрицы Жозефины, а не для русскаго императора, какъ первоначально предполагали. »Геба« была куплена по порученію императора Александра I только въ 1815 году, при продажѣ произведеній искусствъ, находившихся въ Мальмезонѣ. Впрочемъ, необходимо прибавить, что петербургская »Геба« — не болѣе какъ репродукція статуи, которую Канова исполнилъ для венеціанскаго сенатора Альбрицци. Впослѣдствіи Канова сдѣлалъ еще двѣ другія репродукціи, одну — для лорда Каудора, другую для графини Гвиччіардини.

Молодая богиня изображена сидящей, съ голымъ торсомъ; нижняя часть тѣла окутана въ прозрачныя драппировки, поддерживаемыя въ таліи поясомъ со спущенными концами. Волосы у ней приподняты и окружены легкой діадемой. Въ правой рукѣ, приподнятой до лица, она держитъ флаконъ, который она наклонила, какъ бы желая налить его содержимое въ чашу, которую держитъ въ другой рукѣ. Наклоненіе тѣла и расположеніе ногъ указываютъ скорѣе на легкость и грацію, чѣмъ на то, что она идетъ по облакамъ. Ея ноги какъ бы едва касаются облака. Ея лицо выражаетъ веселое настроеніе съ примѣсью чуть-чуть замѣтной серьезности, что указываетъ на то, что молодая богиня исполняетъ свою обязанность разливательницы нектара въ присутствіи Юпитера. Идея статуи прекрасна, а композиція — необыкновенно замѣчательна. Голый бюстъ и приподнятая рука представляютъ верхъ скульптурной отдѣлки. Статуя эта была на выставкѣ въ Парижѣ, и парижская публика была недовольна тѣмъ, что художникъ въ нѣкоторыхъ мѣстахъ позолотилъ статую, но парижской публикѣ въ то время было неизвѣстно, а можетъ быть остается неизвѣстнымъ и теперь, что греческіе скульпторы очень часто прибѣгали къ полихроміи въ скульптурѣ.

Канова недосягаемъ въ изображеніи женскихъ, идеально-нѣжныхъ формъ. Канова идеалистъ, онъ поклонникъ чистой красоты во всей прелести роскошныхъ формъ и округленныхъ линій, не выходящихъ изъ границъ самой изысканной эстетики; онъ даже сибаритъ по страстной чувствительности, проявляющейся у него сплошь и рядомъ въ его лучшихъ произведеніяхъ.



ЛИСТЪ VII.

Геба и амуръ.

Мраморная группа Шапера.

По гречески Геба означаетъ юность; поэтому Геба — богиня юности. Она была дочерью Юпитера и Юноны и обыкновенно подавала нектаръ богамъ. Однажды, подходя къ Юпитеру съ божественнымъ напиткомъ, она упала и этимъ обстоятельствомъ была такъ сконфужена, что отказалась впредь исполнять свою обязанность. Тогда Юпитеръ замѣнилъ ее Ганимедомъ. Впослѣдствіи она сдѣлалась супругой Геркулеса.

Прекрасная мраморная группа Шапера имѣетъ лишь косвенное отношеніе къ этому греческому миѳу. Это скорѣе жанровое скульптурное произведеніе. Талантливый скульпторъ изобразилъ Гебу и амура, напояющихъ нектаромъ голубей Венеры. Геба держитъ сосудъ съ напиткомъ передъ облокотившимся на нее амуромъ; одинъ голубь уже подлетѣлъ къ сосуду и пьетъ напитокъ, въ то время какъ другой еще только пробирается къ нему, помѣстившись на плечѣ амура. Необыкновенная грація Гебы и амура производитъ самое пріятное впечатлѣніе. Въ особенности хороша голова Гебы, нѣсколько наклоненная на бокъ, съ красивой античной прической; ея лицо чуть-чуть улыбается. Она въ самомъ дѣлѣ есть олицетвореніе юности, а амуръ составляетъ ея естественнаго спутника, подобно тому, какъ любовь есть вѣчный спутникъ юности.

Группа эта обратила на себя вниманіе на берлинской выставкѣ 1886 года.

ЛИСТЪ VIII.

Персей, освобождающій Андромеду.

Группа Іоганна Пфуля.

Персей, сынъ Юпитера и Данаи, вмѣстѣ съ матерью былъ брошенъ въ маленькую барку и оставленъ на произволъ морскихъ волнъ. Барка причалила къ одному изъ Цикладскихъ острововъ. Полидектъ, царь этихъ странъ, далъ имъ пристанище, но впослѣдствіи, полюбивъ Данаю и желая удалить сына отъ матери, онъ повелѣлъ Персею вступить въ борьбу съ горгонами и принести ему голову Медузы. Персей исполнилъ это порученіе при помощи Минервы, Плутона и Меркурія. Сѣвъ верхомъ на Пегаса, который дала ему Минерва, Персей затѣмъ отправился въ Мавританію, гдѣ царствовалъ Атласъ. Атласъ не хотѣлъ его принять, но Персей показалъ ему голову Медузы, и царь вслѣдствіе ужаса былъ немедленно превращенъ въ скалу. Послѣ этого Персей продолжалъ свои подвиги. Онъ завладѣлъ яблоками сада Гесперидовъ, освободилъ прекрасную Андромеду, захваченную морскимъ чудовищемъ, женился на ней и возвратился съ нею въ Грецію. Тамъ онъ возвратилъ своему дѣду Акризію арголидскій престолъ, отнятый у него Претомъ; потомъ, во время игръ при погребеніи Полидекта, онъ случайно убилъ Акризія. Пораженный этимъ несчастіемъ, онъ покинулъ Арголиду и основалъ новый городъ Микены, который сдѣлался столицей его государства. Персей былъ убитъ Мегапентой, царемъ Арголиды, который такимъ образомъ отмстилъ Персею за смерть своего отца Прета.

Пфуль въ колоссальной группѣ, которая находилась на берлинской выставкѣ 1881 года, изобразилъ Персея въ тотъ моментъ, когда онъ освобождаетъ Андромеду отъ морскаго чудовища. Андромеда прикована къ скалѣ, чудовище держитъ ее за волосы; надъ нимъ появившійся Персей, съ каской Минервы на головѣ, поражаетъ чудовище, показывая ему голову Медузы. Чрезвычайная трудность созданія такого сложнаго скульптурнаго произведенія, кажется, совершенно не стѣсняла талантливаго художника; ни ясность сюжета, ни общее движеніе фигуръ, ни многочисленныя подробности нисколько, повидимому, не затрудняли автора. Андромеда представлена женщиной необычайной красоты, въ античномъ стилѣ, съ распущенными волосами, съ откинутой назадъ головой, съ лицомъ и глазами полными ужаса, съ рукой, приподнятой, какъ бы защищаясь отъ чудовища. Персей, напротивъ того, изображенъ совершеннымъ героемъ, въ прекрасной, естественной позѣ, съ выраженіемъ необычайной энергіи и силы.

Пфуль родился въ 1846 году въ Силезіи, на четырнадцатомъ году онъ поступилъ, какъ ученикъ, въ мастерскую Шифельбейна и оставался тамъ до самой смерти учителя. Въ Германіи Пфуль впервые обратилъ на себя вниманіе въ 1867 году памятникомъ Штейну, въ которомъ онъ обнаружилъ несомнѣнный талантъ, хотя не вполнѣ еще освободившійся отъ вліянія Рауха. Въ послѣдніе годы онъ создалъ цѣлый рядъ прекраснѣйшихъ фризовъ для стѣнъ одной изъ залъ берлинскаго кадетскаго корпуса. Въ этихъ барельефахъ онъ изобразилъ послѣдовательно съ необыкновенной силой и выразительностью цѣлый рядъ драматическихъ сценъ изъ послѣдней франко-германской войны. Однимъ изъ значительнѣйшихъ скульптурныхъ произведеній Пфуля можно считать колоссальную статую графа Штольберга.

ЛИСТЪ IX.

Прометей.

Мраморная группа Эдуарда Мюллера.

Кому неизвѣстна роль, которую играетъ Прометей въ греческой миѳологіи? Прометей похитилъ огонь съ неба и надѣлилъ имъ человѣчество. Зевсъ въ наказаніе приковалъ его къ одной изъ кавказскихъ скалъ и отдалъ на растерзаніе коршуну, который каждый день прилеталъ клевать ему сердце. Этотъ миѳъ сдѣлался съ теченіемъ времени одной изъ любимѣйшихъ художественныхъ темъ, въ особенности въ поэзіи и скульптурѣ. Но въ греческомъ искусствѣ онъ появляется сравнительно поздно. Въ новомъ европейскомъ искусствѣ онъ, напротивъ, становится преобладающимъ содержаніемъ множества произведеній искусства, принадлежащихъ первоклассным художникамъ. Въ новѣйшее время одинъ изъ лучшихъ и талантливѣйшихъ нѣмецкихъ скульпторовъ, Эдуардъ Мюллеръ, еще разъ вдохновился этимъ миѳомъ и создалъ замѣчательную мраморную группу, которая въ настоящее время находится въ берлинской національной галереѣ. На этой группѣ Прометей представленъ прикованнымъ къ скалѣ; коршунъ съ распростертыми крыльями спускается къ нему, чтобы клевать его сердце; одна изъ океанидъ (морскихъ нимфъ, дочерей океана) защищаетъ Прометея отъ нападенія коршуна; другая океанида, изнуренная продолжительной борьбой съ коршуномъ, лежитъ безъ чувствъ у ногъ Прометея. Лицо Прометея, запечатленное страданіями, выражаетъ сверхчеловѣческую энергію и рѣшимость бороться съ злою судьбою во что бы то ни стало. Прелестныя нѣжныя фигуры океанидъ дополняютъ, путемъ контраста, общее впечатлѣніе паѳоса, получаемое ото всей группы. По расположенію фигуръ, по красотѣ линій группа Эдуарда Мюллера одно изъ лучшихъ произведеній современной скульптуры, соединяющее въ себѣ поразительную силу въ выраженіи и прелестную грацію пластическихъ формъ.

ЛИСТЪ X.

Дедалъ и Икаръ.

Гипсовая группа Локка.

Дедалъ, аѳинянинъ, былъ извѣстенъ въ древности какъ искусный механикъ и скульпторъ. Убивъ изъ зависти своего племянника, Дедалъ былъ осужденъ ареопагомъ на изгнаніе. Тогда онъ отправился на островъ Критъ, къ царю Миносу, по повелѣнію котораго построилъ тамъ знаменитый лабиринтъ, названный его именемъ. Нѣсколько позднѣе Дедалъ навлекъ на себя гнѣвъ Миноса тѣмъ, что способствовалъ своими изобрѣтеніями преступной страсти супруги Миноса, Пасифаи. Въ наказаніе Миносъ заключилъ его въ лабиринтъ вмѣстѣ съ его сыномъ Икаромъ. Съ цѣлью бѣжать изъ лабиринта Дедалъ для себя и сына смастерилъ крылья изъ птичьихъ перьевъ и воска. Съ помощью этихъ крыльевъ онъ поднялся на воздухъ съ сыномъ и такимъ образомъ освободился изъ лабиринта. Но Икаръ слишкомъ приблизился къ солнцу; воскъ его крыльевъ растаялъ, и онъ упалъ въ Эгейское море, между Самосомъ и Патмосомъ, около острова, который былъ названъ Икаріей (нынѣшняя Никарія); та часть моря, куда упалъ Икаръ, была точно также названа Икарійскимъ моремъ. Талантливый нѣмецкій скульпторъ взялъ для своей колоссальной группы тотъ моментъ, когда Дедалъ, вытащивъ трупъ своего сына Икара изъ волнъ морскихъ, убѣждается, что онъ умеръ. Группа скомпанована необыкновенно талантливо: Дедалъ поддерживаетъ на рукахъ трупъ сына и съ несказанною печалью смотритъ на него, какъ бы не вѣря собственнымъ своимъ глазамъ. Въ особенности удачно выраженъ контрастъ между бодрымъ, сильнымъ, роскошно сложеннымъ тѣломъ старика Дедала и нѣжнымъ юношескимъ тѣломъ только что погибшаго Икара. Рѣдко удается скульптору выразить въ скульптурномъ произведеніи столько истинно человѣческаго чувства, столько трагическаго паѳоса.

ЛИСТЪ XI.

Амуръ принимаетъ Психею на Олимпѣ.

Мраморная группа Эберлейна.

Густавъ Эберлейнъ принадлежитъ къ лучшимъ современнымъ нѣмецкимъ скульпторамъ; благодаря покровительству королевы-матери прусской, онъ имѣлъ возможность поступить сначала въ нюрембергскую школу изящныхъ искусствъ, а затѣмъ и въ мастерскую извѣстнаго скульптора Рейнгольда Бегаса въ Берлинѣ. Однако онъ съумѣлъ избѣжать искусственности своего учителя, и его фигуры полны граціи и наивности, хотя, подобно своему учителю, его можно назвать реалистомъ въ лучшемъ значеніи этого слова. Главное и лучшее его произведеніе есть фризъ длиной почти въ пятьдесятъ аршинъ, украшающій фасадъ министерства вѣроисповѣданій въ Берлинѣ. На этомъ фризѣ болѣе пятидесяти различныхъ фигуръ, по большей части аллегорическихъ, окружающихъ фигуру Религіи. Въ половинѣ восьмидесятыхъ годовъ на мюнхенской юбилейной выставкѣ находилось другое, весьма замѣчательное, произведеніе Эберлейна — Амуръ принимаетъ Психею на Олимпѣ. Группа эта очень интересна по идеѣ и

превосходно исполнена. Амуръ—отрокъ съ небольшими крыльями,—стоя на облакѣ, принимаетъ въ свои объятія Психею—молодую дѣвушку, стыдливую и наивную. Амуръ—весь страсть, юношеская, свѣжая, цѣломудренная; Психея—воплощеніе невинной лучезарной женской красоты. Амуръ смотритъ на нее страстными глазами, и во взорахъ его замѣтны удивленіе и радость; онъ обнялъ руками станъ Психеи, съ нѣжныхъ членовъ которой скатилась одежда, поддерживаемая только на спинѣ и развѣвающаяся на воздухѣ. Полуотвернувшись отъ Амура и все-таки охвативъ его рукою, она и стыдится, и привлекаетъ его къ себѣ. Въ фигурѣ Психеи преобладаетъ почти дѣтская грація формъ и выраженія; въ фигурѣ Амура, напротивъ того, мужская энергія, но свѣжая и молодая.

ЛИСТЪ XII.

Тезей, побѣждающій Кентавра.

Мраморная группа Кановы.

Эта знаменитая группа Кановы, находящаяся нынѣ въ вѣнскомъ народномъ саду (Volksgarten), была создана великимъ итальянскимъ скульпторомъ въ 1805 году. Она считается шедевромъ Кановы. И въ самомъ дѣлѣ, если мы вспомнимъ, что Канова, по самому существу своего нѣсколько изнѣженнаго таланта, былъ болѣе всего склоненъ къ изображенію изнѣженной граціи красивыхъ формъ женскаго тѣла, то мы невольно будемъ поражены необычайной энергіей, силой, могуществомъ, которыя Канова олицетворилъ въ фигурѣ Тезея. Невольно убѣждаешься, глядя на эту фигуру, что при такой физической силѣ и героической энергіи Тезею не трудно было побѣдить Кентавра. Съ другой стороны и Кентавръ великолѣпенъ. Онъ наполовину опрокинутъ; его животъ касается земли, голова откинута, благодаря мощной рукѣ Тезея, который сжалъ Кентавру горло; ноги Кентавра конвульсивно вздрагиваютъ, и физическое страданіе точно разливается по всѣмъ мускуламъ и по всему тѣлу чудовища. Таковъ именно побѣжденный Кентавръ въ извѣстномъ стихотвореніи Андрэ Шенье:

L'insolant quadrupede en vain s'écrie; il tombe,
Et son pied bat le sol, qui doit être sa tombe.

Разсказываютъ, что Канова, желая выразить всѣ оттѣнки агоніи и въ дѣйствительности наблюдать этотъ переходъ отъ жизни къ смерти, приказалъ медленно умертвить на своихъ глазахъ красивую лошадь. Эта жестокость, внушенная любовью къ искусству, была придумана поклонниками Кановы съ тѣмъ, чтобы объяснить совершенство этой удивительной и странной мраморной группы. Этотъ Кентавръ гораздо выше знаменитыхъ львовъ на мавзолеѣ папы Климента XIII, того же Кановы.

ЛИСТЪ XIII.

Жестокая Туллія.

Рельефъ изъ бронзы работы Кероля.

Туллія была дочерью шестаго римскаго царя Сервія Туллія; по преданію, онъ готовился отказаться отъ престола и учредить республику въ Римѣ, но былъ измѣннически умерщвленъ внукомъ Тарквинія, женившимся на его дочери Тулліи. Эта послѣдняя, ѣхавшая на колесницѣ привѣтствовать своего супруга, наткнулась по дорогѣ на трупъ, еще не остывшій, своего отца; не задумавшись ни одной минуты, она, несмотря на крики толпы, переѣхала черезъ трупъ и такимъ образомъ открыла царствованіе Тарквинія, впослѣдствіи названнаго Гордымъ. Улица въ Римѣ, въ которой имѣло мѣсто это событіе, сохранила названіе улицы Жестокой.

Рельефъ испанскаго художника Кероля превосходно иллюстрируетъ это событіе. Мы видимъ молодую Туллію въ колесницѣ, несущейся вскачь; на землѣ, у самыхъ колесъ, лежитъ трупъ ея отца; не обращая вниманія на крики толпы, она приказываетъ повелительнымъ жестомъ ѣхать дальше; нога одной лошади уже коснулась трупа; еще одна минута, и колесница переѣдетъ черезъ трупъ. Фигура стоящей въ колесницѣ Тулліи превосходна по дикой и жестокой энергіи, выражающейся въ повелительномъ жестѣ руки, въ оживленномъ злобой, безпощаднымъ лицѣ. Не менѣе хороши и выразительны побочныя лица и вдали толпа. При необыкновенномъ изяществѣ отдѣлки Кероль истинный реалистъ; въ его произведеніяхъ всегда встрѣчается сильный драматизмъ.

ЛИСТЪ XIV.

Потерянный рай.

Мраморная группа Ж. Готерена

Группа эта не безъ основанія считается лучшимъ скульптурнымъ произведеніемъ французскаго скульптора Готерена (Gautherin). Она находилась въ парижскомъ Салонѣ 1881 года и обратила на себя всеобщее вниманіе. Моментъ, выбранный художникомъ, тотъ, когда Адамъ и Ева въ первый разъ размышляютъ о послѣдствіяхъ паденія. Адамъ сидитъ; онъ наклонилъ свою голову съ видомъ, полнымъ грусти и раздумья; свою лѣвую руку онъ положилъ на плечо Евы, которая, присѣвъ около него, облокотилась на него, какъ на покровителя. Она, видимо, не понимаетъ еще хорошенько всѣхъ послѣдствій своего поступка; въ ея лицѣ можно читать скорѣе удивленіе и боязнь передъ неизвѣстнымъ, чѣмъ сожалѣніе о сдѣланномъ и непоправимомъ преступленіи. Ея тѣло замѣчательно по красотѣ формъ и гибкости; нѣкоторыя части его, въ особенности бедра, неподражаемо выполнены. Все обаяніе группы происходитъ изъ рѣзкой индивидуальной выразительности лица Евы, которую скульпторъ изобразилъ не молодой дѣвушкой, какъ это дѣлаютъ обыкновенно художники, а женщиной въ самомъ расцвѣтѣ молодости и красоты. Адамъ представляетъ не столь замѣчательную фигуру: его поза очень выразительна и формы тѣла прекрасны, но линіи, образуемыя ими, не такъ хороши. Чтобы получить истинное впечатлѣніе отъ группы, ее нужно смотрѣть съ той стороны, гдѣ находится Ева. Эта группа была куплена городомъ Парижемъ.

Готеренъ родился въ 1840 году въ крестьянскомъ сословіи; первоначальное образованіе онъ получилъ въ одномъ монастырѣ; по протекціи онъ могъ поступить ученикомъ въ мастерскую скульптора Гюмери. Уже съ 1867 года его произведенія стали появляться въ Салонѣ и обращать на себя вниманіе публики и знатоковъ.

ЛИСТЪ XV.

Первыя похороны. Адамъ и Ева уносятъ тѣло Авеля.

Группа Барріаса.

Французскій скульпторъ Барріасъ родился въ 1841 году. Сначала онъ занимался живописью въ мастерской Леона Конье, но потомъ посвятилъ себя скульптурѣ, которую изучалъ въ мастерской Кавалье и Жуфруа.

Его группа »Первыя похороны« (Les premières funerailles) — лучшее скульптурное произведеніе Барріаса; оно было на выставкѣ 1878 года, а мраморная репродукція, исполненная по заказу города Парижа, находилась въ Салонѣ 1883 года. Адамъ идетъ, неся трупъ Авеля, котораго онъ держитъ одной рукой за плечи, а другой за повисшія ноги. Рядомъ съ ними Ева наклонилась надъ тѣломъ своего сына, обняла его руками и цѣлуетъ въ лобъ. Группа превосходно скомпонована и ярко-художественно передаетъ контрастъ между молчаливой сосредоточенностью Адама и отчаяніемъ, полнымъ рыданій, страдающей матери. Они идутъ неувѣреннымъ шагомъ, неся такимъ образомъ тѣло своего сына, чтобы предать его землѣ. Трупъ, колеблющійся въ рукахъ Адама, замѣчателенъ по красотѣ молодыхъ формъ и безжизненности. Группа эта въ особенности интересна тѣмъ, что въ ней самымъ счастливымъ и искуснымъ образомъ сливается художественный реализмъ съ граціей и красотой формъ.

ЛИСТЪ XVI.

Пиѳія.

Статуя Н. Р. Баха.

Сынъ скульптора Р. И. Баха, Николай Романовичъ Бахъ, умершій въ 1885 году, учился первоначально подъ руководствомъ отца и затѣмъ поступилъ въ академію художествъ, которую окончилъ въ 1879 году съ званіемъ класснаго художника I степени; это званіе было присуждено ему за программу »Весна« (аллегорія изъ пѣсни Шиллера). Онъ создалъ одно крупное произведеніе, — находившуюся на академической выставкѣ 1885 года—статую »Пиѳію«. Въ концѣ 1884 года академія признала его академикомъ. Этюдъ головы Прометея, задуманный этимъ даровитымъ художникомъ, остался недоконченнымъ: дѣятельность его была преждевременно прервана кончиной.

Въ »Пиѳіи« Бахъ обнаружилъ выдающійся артистическій талантъ. Пиѳія сидитъ на треножникѣ; она задрапирована въ античномъ стилѣ; одну руку она приподняла и какъ бы указываетъ ею вдаль, а другую положила на голову; ея волосы распущены, лицо ея выражаетъ вдохновеніе, глаза словно горятъ отъ внутренняго огня: она прорицаетъ. При необыкновенно ярко выраженной экспрессіи вся фигура Пиѳіи пропитана античнымъ классическимъ вкусомъ и чувствомъ красоты пластическихъ формъ.

ЛИСТЪ XVII.

Іисусъ Христосъ передъ судомъ народа.

Мраморная статуя М. М. Антокольскаго.

Можетъ показаться страннымъ, что въ нашъ практическій и промышленный вѣкъ, вѣкъ безвѣрія или скептицизма, — религіозная скульптура имѣетъ широкое распространеніе и среди современныхъ скульпторовъ находитъ себѣ весьма талантливыхъ выразителей. Къ такимъ выразителямъ принадлежитъ, между прочимъ, и нашъ высокодаровитый М. М. Антокольскій, котораго статуя »Іисусъ Христосъ передъ судомъ народа« хранится въ петербургскомъ Эрмитажѣ. Статуя эта была создана имъ въ Парижѣ въ 1878 году и тогда же обратила на себя всеобщее вниманіе на всемірной парижской выставкѣ. Всѣ, видѣвшіе ее еще до открытія выставки, знатоки и цѣнители были пора-

жены величественнымъ характеромъ фигуры Спасителя, и имя г. Антокольскаго, до того времени почти совершенно неизвѣстное въ Парижѣ, быстро сдѣлалось популярнымъ. Тогда же говорили, что Эрнестъ Ренанъ предлагалъ художнику за эту статую пятьдесятъ тысячъ франковъ.

»Іисусъ Христосъ передъ судомъ народа« съ выраженіемъ спокойнаго страданія на лицѣ, въ которомъ однако-жъ такъ много доброты и мягкости, составляетъ капитальное произведеніе современной скульптуры. Если голова Христа представляетъ идеальный, божественный тонъ, то въ цѣломъ статуя, по строгости стиля, напоминаетъ величайшія произведенія скульптуры учениковъ Фидія. Въ этой статуѣ г. Антокольскій разрѣшилъ, какъ это было единогласно признано всею европейскою критикою, трудный вопросъ слiянія греческаго искусства съ искусствомъ христіанскимъ.

ЛИСТЪ XVIII.

Аспазія.

Статуя I. Хертера.

Хертеръ принадлежитъ къ лучшимъ современнымъ нѣмецкимъ скульпторамъ дрезденской школы Беймера. Среди его произведеній »Аспазія« занимаетъ выдающееся мѣсто. Красивѣйшая женщина своего времени, любимая подруга Перикла и Алкивіада, она покоится на роскошномъ ложѣ, покрытомъ львиной шкурой и вполнѣ достойномъ быть трономъ »царицы любви и красоты«. У ея изголовья, на красивомъ рѣзномъ столикѣ, цѣлое блюдо изысканныхъ фруктовъ; у ногъ пара цѣлующихся голубковъ. Античныя формы греческой красавицы переданы очень талантливо. Ея поза спокойна и неподвижна. Облокотившаяся на руку стройная головка полна сладостныхъ мечтаній; въ глазахъ точно вспыхиваетъ игривый огонекъ; она глядитъ насмѣшливо и лукаво, съ полнымъ сознаніемъ своего могущества и обаянія.

Хертеръ принадлежитъ къ молодымъ, сравнительно, художникамъ: онъ родился въ 1846 году въ Берлинѣ. Кромѣ только что описанной статуи между работами Хертера особенно выдается другая—»Умирающій Ахиллъ«, гдѣ художникъ съ большой выразительностью передалъ жгучую предсмертную боль и невыразимую тоску, охватившую могучаго, пораженнаго стрѣлой въ пяту, Ахилла. Всѣ произведенія Хертера отличаются рѣдкой, полной вкуса, законченностію, и на нихъ лежитъ печать глубокаго изученія избраннаго имъ предмета, безукоризненная передача внѣшней стороны и умѣнье выразить тончайшія движенія души.

ЛИСТЪ XIX.

Преданіе старины.

Группа Кероля.

Кероль, по преимуществу, драматическій жанристъ въ скульптурѣ,— родъ искусства, рѣдко встрѣчающійся въ наше время. Къ этому именно роду принадлежитъ превосходная группа, которую авторъ озаглавилъ »Преданіе старины«. Содержаніе этой группы легко понятно безъ излишнихъ комментарій. Старуха разсказываетъ какую-то старинную исторію двумъ дѣтямъ,—дѣвочкѣ и мальчику. Дѣвочка усѣлась къ ногамъ старухи и держитъ въ одной рукѣ вѣтку съ цвѣтами; другую руку она положила на колѣни старухи и закинула голову назадъ, съ любопытствомъ глядя въ лицо разсказщицы. Мальчикъ стоитъ, тоже опершись на колѣни старухи. Всѣ ощущенія ужаса, печали, любопытства на лицахъ дѣтей переданы съ замѣчательной выразительностью. Но еще выразительнѣе лицо разсказщицы: строгое, уродливое, суровое, дряхлое,—это лицо полно истиннаго драматизма. Сейчасъ видно, что старуха разсказываетъ не простую страшную сказку для того, чтобы занять дѣтей, а страшное преданіе или, можетъ быть, трагическую быль, въ которой она сама, можетъ быть, была участницей или дѣйствующимъ лицомъ. Въ особенности хорошо драматическое движеніе рукъ— костлявыхъ, худыхъ, съ рѣзкими, некрасивыми формами; она ихъ разставила и, видимо, жестикулируетъ ими, оживляя этимъ свой разсказъ.

ЛИСТЪ XX.

Офелія и Гамлетъ.

Мраморныя статуи А. И. Вейценберга.

Множество художниковъ пробовало свои силы на такихъ сюжетахъ изъ области всемірной литературы, какъ Офелія и Гамлетъ. Подобные сюжеты всегда привлекаютъ художниковъ, потому что въ нихъ искусство находитъ широкое поле для выраженія тончайшихъ движеній души и глубокой мысли. Въ особенности драма Шекспира и ея герой и героиня много разъ разработывались и живописью, и скульптурой, но среди скульптурныхъ произведеній нашего времени едва ли не одинъ А. И. Вейценбергъ разрѣшилъ эту сложную и трудную задачу наиболѣе удачнымъ образомъ. Онъ создалъ двѣ статуи — pendant; на одной онъ изобразилъ Офелію въ четвертомъ актѣ, въ моментъ одного изъ тѣхъ душевныхъ просвѣтлѣній, которыя бываютъ у умалишенныхъ; на другой — Гамлета въ пятомъ актѣ, на кладбищѣ, когда послѣ разговора съ могильщиками, онъ беретъ черепъ Іорика — poor Yorik. Талантливый художникъ придалъ Офеліи позу, чуть-чуть напоминающую общими линіями позу Венеры Милосской; ея голова украшена цвѣтами; вся она задрапирована отчасти на греческій манеръ; правой рукой она прикладываетъ цвѣтокъ къ груди, другую держитъ опущенной. Въ ея лицѣ преобладающее чувство грусти, но смѣшанное съ какимъ-то, едва уловимымъ, отраженіемъ наивнаго удивленія. Фигура Гамлета, на нашъ взглядъ, удалась художнику лучше. Онъ стоитъ опершись на надгробный памятникъ; его костюмъ — обычный костюмъ Гамлета, съ медальономъ его отца на груди; въ правой рукѣ онъ держитъ черепъ и смотритъ на него, грустно, едва замѣтно улыбаясь. Моментъ этотъ, столь важный для пониманія характера и индивидуальности шекспировскаго героя, переданъ г. Вейценбергомъ чрезвычайно талантливо и глубоко. Это дѣйствительно Гамлетъ, принцъ датскій, о которомъ Гете выразился слѣдующимъ образомъ: »благородный и нѣжный отъ рожденія, царственный юноша этотъ возрасталъ подъ непосредственнымъ вліяніемъ окружавшаго его величія; въ немъ единовременно развилось понятіе о правѣ и о достоинствѣ правителя, чувство доброты и настойчивости и сознаніе своего высокаго происхожденія. Онъ былъ правителемъ по рожденію и желалъ править лишь для того, чтобы все добро могло совершаться безпрепятственно. Пріятный по наружности, при добротѣ своей онъ долженъ былъ бы служить образцомъ всему отечеству и сдѣлаться со временемъ утѣшеніемъ для всѣхъ«. — Лучшей надгробной надписью на могилѣ Гамлета могли бы служить слова Горація:

> Now cracks a noble heart. Good night, sweet prince,
> And flights of angels sing thee to thy rest!

ЛИСТЪ XXI.

Фальстафъ.

Статуя В. Тильгнера.

Фальстафъ—одно изъ самыхъ юмористическихъ лицъ не только въ произведеніяхъ Шекспира, но и во всей всемірной литературѣ. Въ общемъ Фальстафъ, подобно Панургу у Рабле, — добрый малый; злобы въ немъ нѣтъ никакой; онъ просто любитъ посмѣяться да позабавиться. Когда его ругаютъ — онъ ругаетъ больше другихъ, на одну насмѣшку отвѣчаетъ десятью остротами, но въ тоже время онъ нисколько не обижается и не сердится. Il a un bon naturel, какъ говорятъ французы. Черезъ минуту вы его видите рядышкомъ съ ругателями: за сальнымъ столомъ таверны онъ съ ними пьянствуетъ и чокается. Ему все трынъ-трава, лишь бы весело пожить. Свои многочисленные пороки онъ такъ добродушно и наивно выставляетъ на показъ, что вы принуждены простить ихъ ему. Онъ точно говоритъ вамъ: »что прикажете? Такимъ, значитъ, я уродился. Люблю выпить; ужъ будто хорошее вино — нехорошо? Бѣгаю, когда угрожаютъ мнѣ побои: а развѣ отъ побоевъ не болитъ спина? Дѣлаю долги и выманиваю деньги,— но развѣ непріятно имѣть въ карманѣ деньги? Хвастаюсь и лгу, но вѣдь это только потому, что желаю внушить почтеніе къ себѣ!«—»Послушай, Галь, ты знаешь, что нашъ праотецъ Адамъ и въ состояніи невинности не избѣжалъ грѣхопаденія. Гдѣ же устоять противъ него бѣдному Джону Фальстафу въ нынѣшнее развращенное время? Ты знаешь, что во мнѣ больше мяса, чѣмъ въ другомъ, слѣдовательно, и грѣховъ больше!«—Тильгнеръ изобразилъ намъ Фальстафа въ тотъ моментъ, когда, устроивъ ночной разбой съ веселой компаніей и убѣжавъ отъ страха съ поля битвы, Фальстафъ хвастается своими подвигами въ тавернѣ. »Я— подлецъ,— говоритъ онъ,— если не сражался, по крайней мѣрѣ, два часа, съ цѣлой дюжиной. Я остался живъ чудомъ. Я восемь разъ проколотъ сквозь камзолъ, четыре—сквозь исподнее платье. Мой щитъ изрубленъ вдоль и поперегъ, мой мечъ зазубренъ, какъ пила. — И вы сражались со всѣми? - спрашиваетъ его принцъ.—Со всѣми? Я не знаю, что ты называешь со всѣми, но если я не сражался съ пятьюдесятью, — назови меня пучкомъ редисокъ...— Господи помилуй! ужъ вѣрно ты убилъ нѣсколькихъ?—Ну, ужъ тутъ молиться было поздно. Двухъ я укокошилъ, съ двумя, я увѣренъ, разсчетъ конченъ, съ двумя бездѣльниками въ клеенчатыхъ плащахъ. Галь, если я лгу, наплюй мнѣ въ глаза и назови лошадью. Ты знаешь мою старую манеру защищаться: сталъ такъ и держу мечъ такъ. Четыре бездѣльника въ клеенкѣ...—Четыре? какъ же ты сказалъ сейчасъ, что только двое?—Четыре, Галь, я сказалъ четыре... Эти четверо стали рядомъ передо мной и ну тыкать. Я, не раздумывая долго, поймалъ въ мой щитъ всѣ семь мечей—вотъ такъ...— Семь? да вѣдь ихъ было только четверо?— Въ клеенкѣ?—Ну, да, четверо въ клеенкѣ.— Семь, клянусь этою рукоятью, семеро; иначе я—подлецъ.— Оставь его, прибудетъ еще.— Галь, ты слушаешь?—Слушаю, Джонъ, слушаю.— Слушай, слушай, оно стоитъ, чтобы послушать. Ну вотъ, какъ я сказалъ, эти девятеро въ клеенкѣ...—Ну, прибавилось еще двое...— Переломали мечи...—И потеряли штаны...—И начали отступать; но я за ними и быстрѣе мысли, положилъ семерыхъ изъ одиннадцати...—Ужасно! одиннадцать человѣкъ въ клеенкѣ выросло изъ двухъ!..

ЛИСТЪ XXII.

Шопотъ любви.

Мраморная группа В. П. Бродскаго.

»Шопотъ любви« — одна изъ послѣднихъ работъ нашего извѣстнаго скульптора, г. Бродскаго. В. П. Бродскій родился въ 1826 году въ Волынской губерніи; свое художественное образованіе онъ получилъ въ петербургской академіи художествъ, гдѣ работалъ подъ руководствомъ Витали. Въ 1849 году на академической выставкѣ появилась его копія съ группы Лаокоона. За границу г. Бродскій отправился на собственный счетъ, но вскорѣ былъ удостоенъ пансіона на четыре года по особому ходатайству тогдашняго президента академіи, великой княгини Маріи Николаевны. Поселившись окончательно за границей, г. Бродскій живетъ въ Римѣ около 30 лѣтъ и съ 1870 года почти совершенно не появляется на выставкахъ. Въ теченіе своей продолжительной художественной дѣятельности г. Бродскій исполнилъ множество произведеній изъ мрамора и бронзы, до тридцати монументовъ, статуй и группъ и до шестидесяти пяти бюстовъ и медальоновъ. Изъ группъ и статуй его работы особеннаго вниманія заслуживаютъ: »Спаситель, благословляющій міръ«, »Зефиръ, качающійся на вѣткѣ«, »Мраморный камелекъ« съ группой трехъ мальчиковъ и орнаментами въ стилѣ Cinquecento (въ Эрмитажѣ), »Первое признаніе въ любви«, »Распятіе«, »Мадонна del Globo« (въ Ватиканѣ) и проч. Произведенія г. Бродскаго отличаются замѣчательнымъ художественнымъ вкусомъ, классическою правильностью формы и выразительностью.

»Шопотъ любви« — одна изъ лучшихъ группъ г. Бродскаго — даетъ вполнѣ наглядное понятіе объ его замѣчательномъ талантѣ, въ которомъ такъ счастливо соединилась классическая красота формъ съ современной граціей. Подобно »Тайнѣ« Эберлейна, здѣсь дѣло касается любовнаго признанія. Мальчикъ Амуръ, на спинѣ котораго уже вырастаютъ маленькія крылышки, держа нѣсколько стрѣлъ въ лѣвой своей рученкѣ, подошелъ къ богинѣ любви и что-то ей нашептываетъ. Богиня усѣлась и наклонилась головой къ Амуру; она приставила палецъ къ губамъ, какъ бы повелѣвая Амуру не слишкомъ разглашать свою тайну. Ея торсъ обнаженъ, а нижняя часть тѣла и ноги задрапированы въ античномъ стилѣ. Прекрасная головка улыбающейся богини чрезвычайно выразительна.

ЛИСТЪ XXIII.

Неравная борьба.

Мраморная группа К. Годебскаго.

Купріанъ Савельевичъ Годебскій, одинъ изъ нашихъ талантливѣйшихъ скульпторовъ, выставлялъ свои произведенія въ академіи художествъ съ 1870 года. Многія изъ его произведеній, какъ, напримѣръ, »Мраморный женскій бюстъ«, »Бюстъ Россини«, »Памятникъ музыканту Серве«, »Дитя съ козленкомъ« обратили на него вниманіе у насъ и въ западной Европѣ. Одно изъ послѣднихъ его произведеній, — мраморная группа »Неравная борьба« — представляетъ довольно сложное скульптурное произведеніе, въ которомъ значительный талантъ г. Годебскаго нашелъ возможность вполнѣ отразиться. Г. Годебскій изобразилъ намъ двухъ борцовъ въ античномъ стилѣ, изъ которыхъ одинъ, нѣчто въ родѣ Геркулеса, побѣждаетъ другаго; онъ его схватилъ обѣими руками за туловище и приподнялъ. Вся фигура этого Геркулеса полна необычайной силы и энергіи; другой борецъ, — побѣжденный, — приподнявъ руку къ небу, выразилъ на лицѣ своемъ величайшее физическое страданіе, — такъ сильно и могуче первый сжалъ его въ своихъ желѣзныхъ объятіяхъ. Движеніе, энергія, прекрасныя, почти античныя, формы — вотъ особенности этой группы, которая ставитъ г. Годебскаго наряду съ лучшими современными скульпторами.

ЛИСТЪ XXIV.

Тайна.

Мраморная группа Эберлейна.

На берлинской выставкѣ 1891 года находилась прекрасная группа, — »Тайна«, работа извѣстнаго нѣмецкаго скульптора Эберлейна. Красивый юноша, опираясь колѣномъ на выступъ скалы, тянется къ сидящей немного повыше его богини любви, или просто къ молодой красивой дѣвушкѣ; она ласково склонила къ нему прелестную головку; его губы касаются ея уха, и она съ улыбкой выслушиваетъ повѣряемую ей сердечную тайну влюбленнаго. Вся группа отличается необыкновенной граціей и красотой. Красивый юноша привлекателенъ своей почти дѣтской наивностью; онъ съ какимъ-то страстнымъ интересомъ разсказываетъ ей свою тайну; она обаятельна изяществомъ своей позы, красотою формъ и линій и въ особенности наклоненнымъ личикомъ, оживленнымъ очаровательной улыбкой. Изъ произведеній новѣйшей скульптуры эта группа Эберлейна можетъ считаться однимъ изъ самыхъ талантливыхъ и совершенныхъ по яркой экспрессіи и граціи формъ.

В. Чуйко.



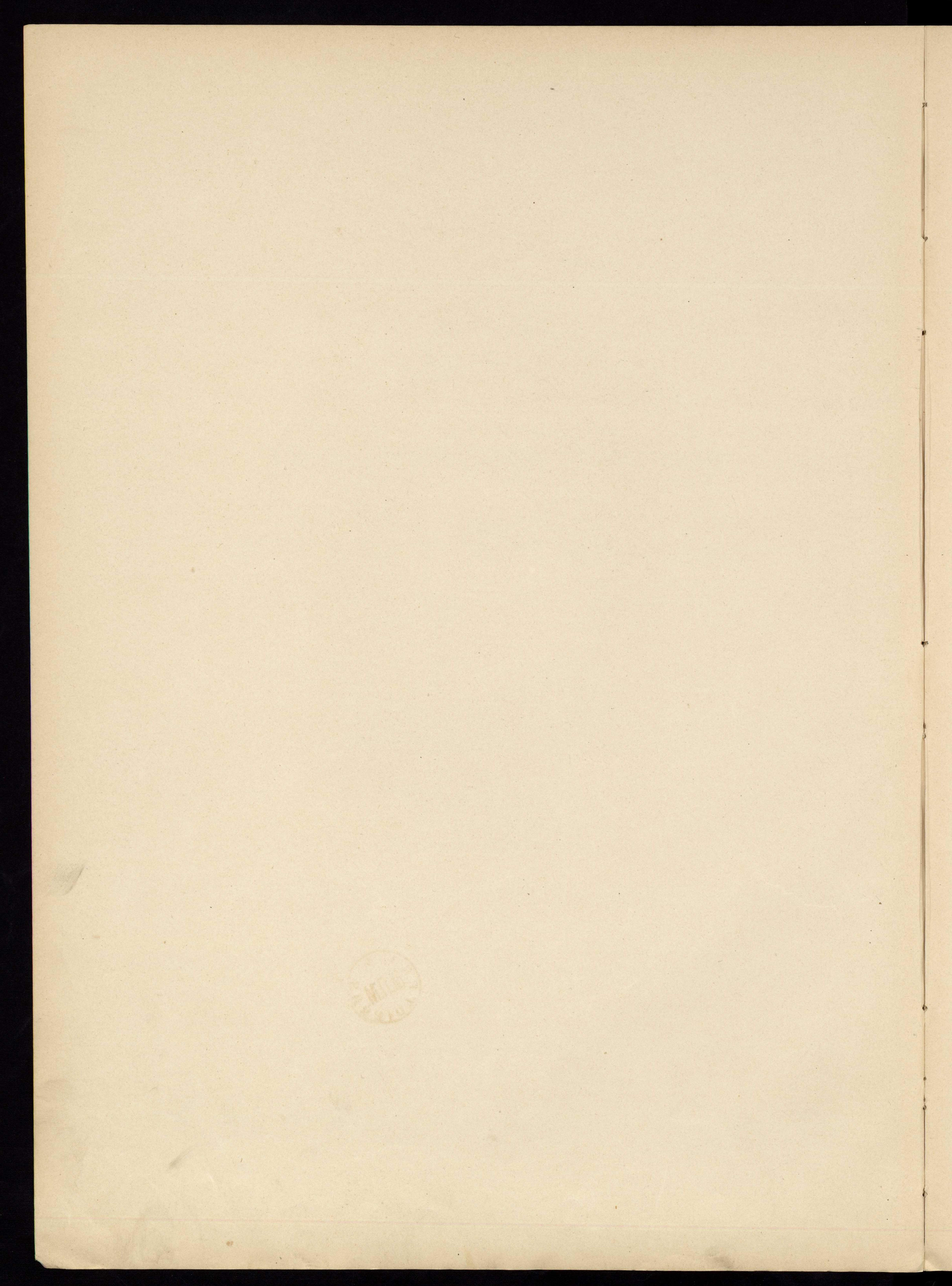
Дозволено цензурою С.-Петербургъ. 15 ноября 1892 г.   Типографія Эдуарда Гоппе, Вознесенскій просп. № 53.

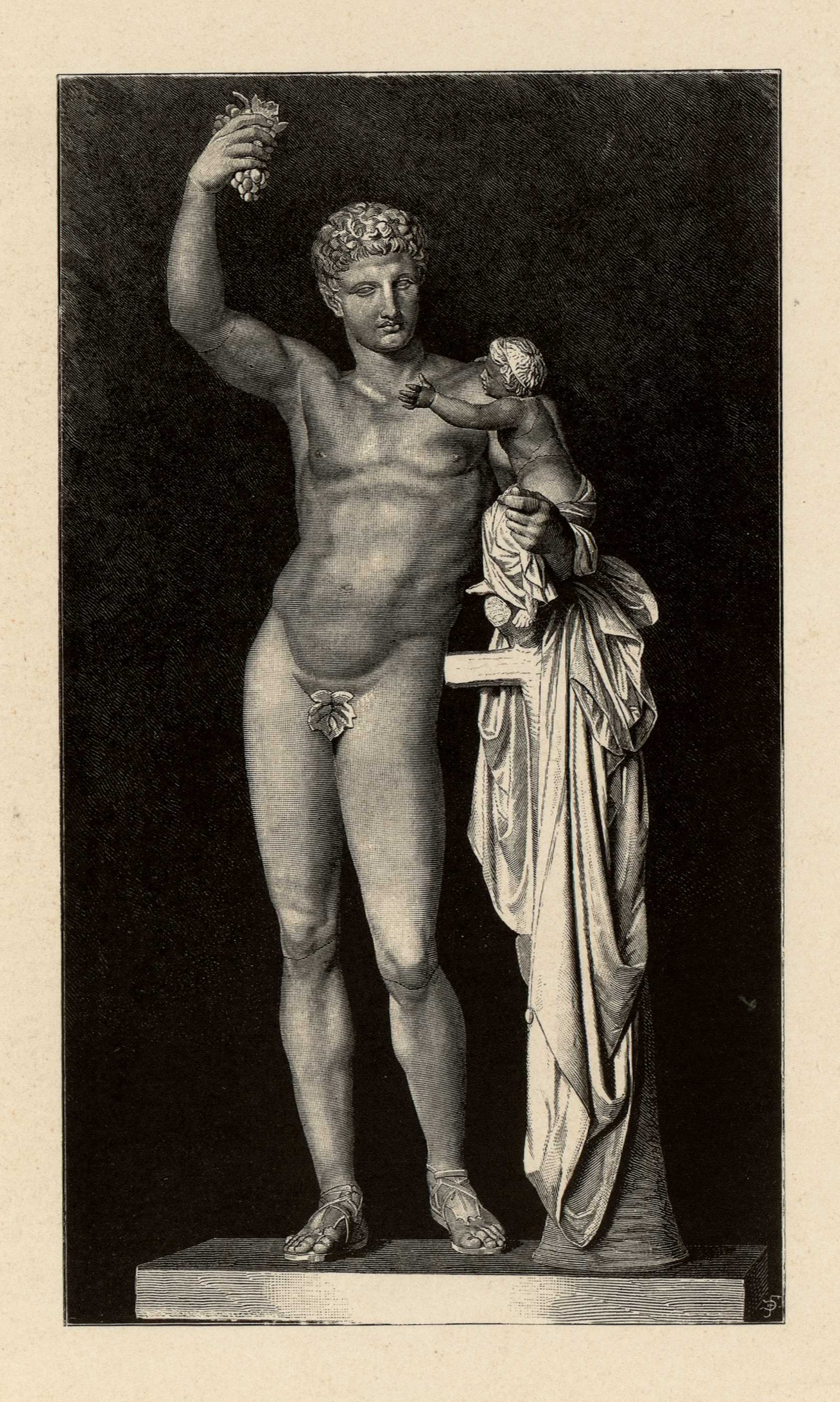


Богиня побѣды съ головой горгоны.

Древнее изваяніе.

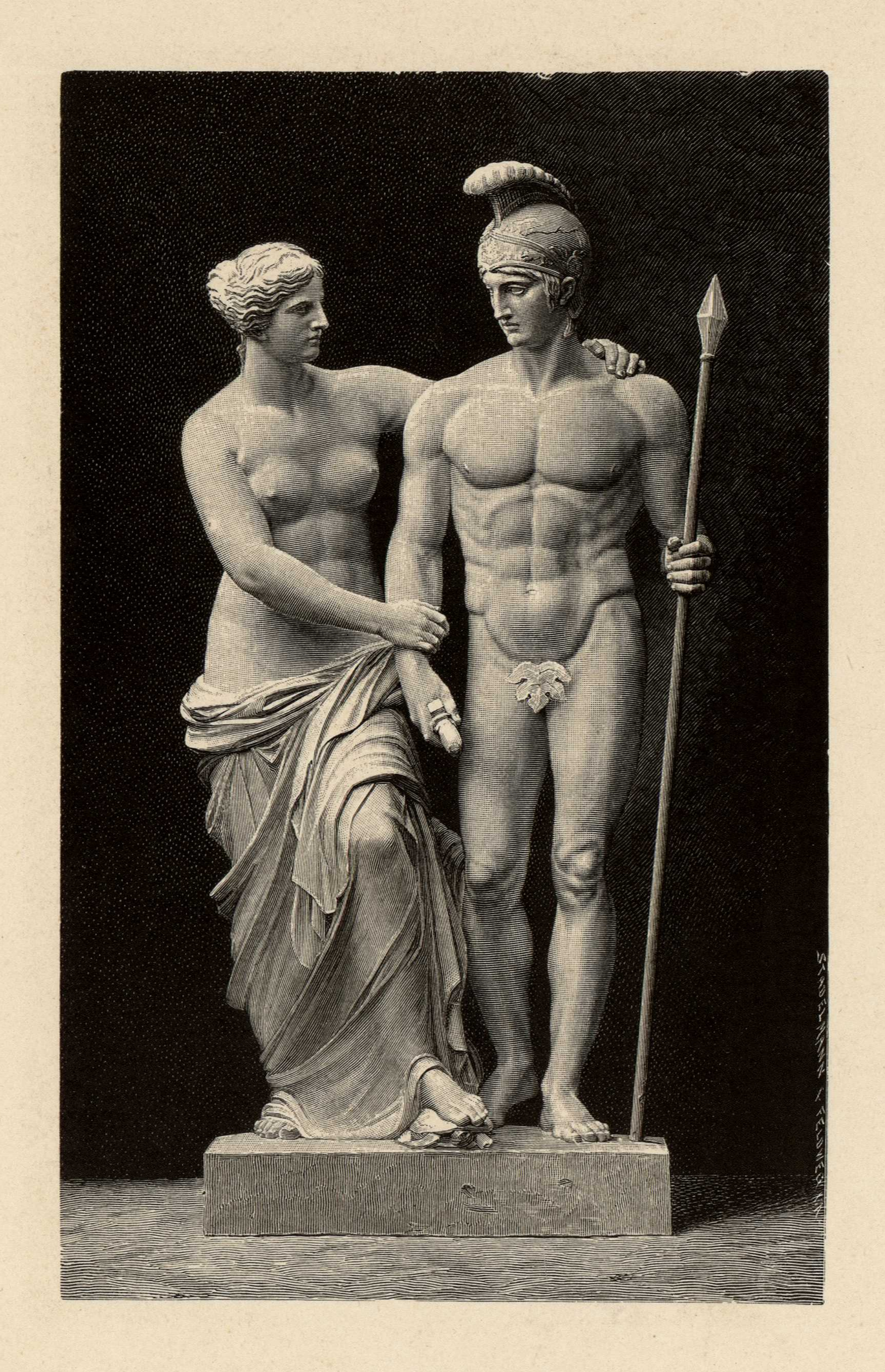






Гермесъ Праксителя.

Реставрація Ф. Шапера.



Венера Милосская.

Проектъ реставраціи проф. Цуръ-Штрасена.



Мертвое дитя на дельфинѣ.

Мраморная группа работы Рафаэля Санціо.



Женская головка.

Работа школы Рафаэля.



Геба.

Мраморная статуя работы А. Кановы.



Геба и Амуръ кормящіе голубей Венеры.

Мраморная группа работы Ф. Шапера.



Персей освобождающій Андромеду.

Группа работы I. Пфуля.



Прометей.

Мраморная группа работы Э. Мюллера.



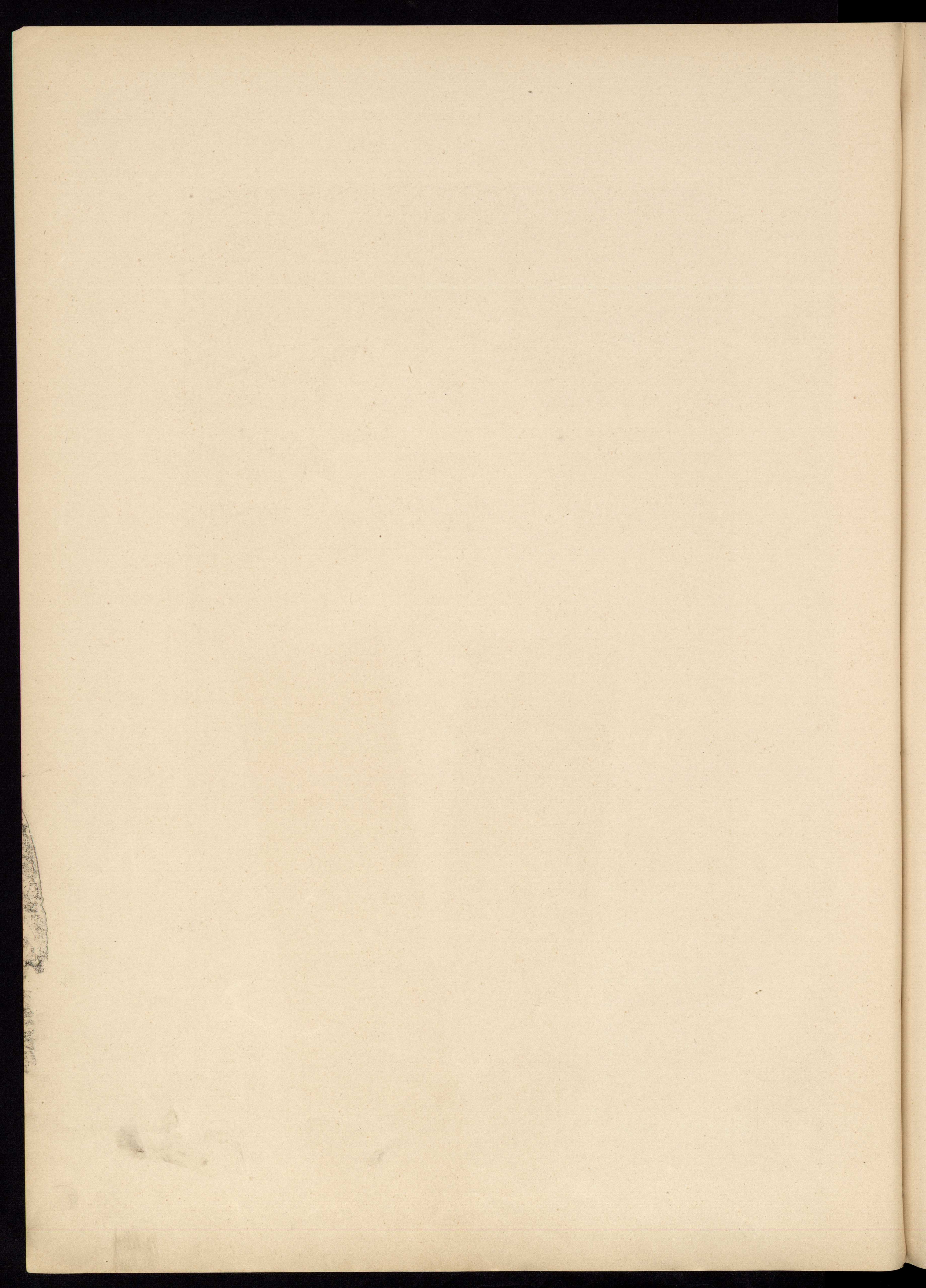
Дедалъ и Икаръ.

Группа работы М. Локка.



Амуръ принимаетъ Психею на Олимпѣ.

Мраморная группа работы Г. Эберлейна.





Тезей побѣждаетъ кентавра.

Мраморная группа работы А. Кановы.



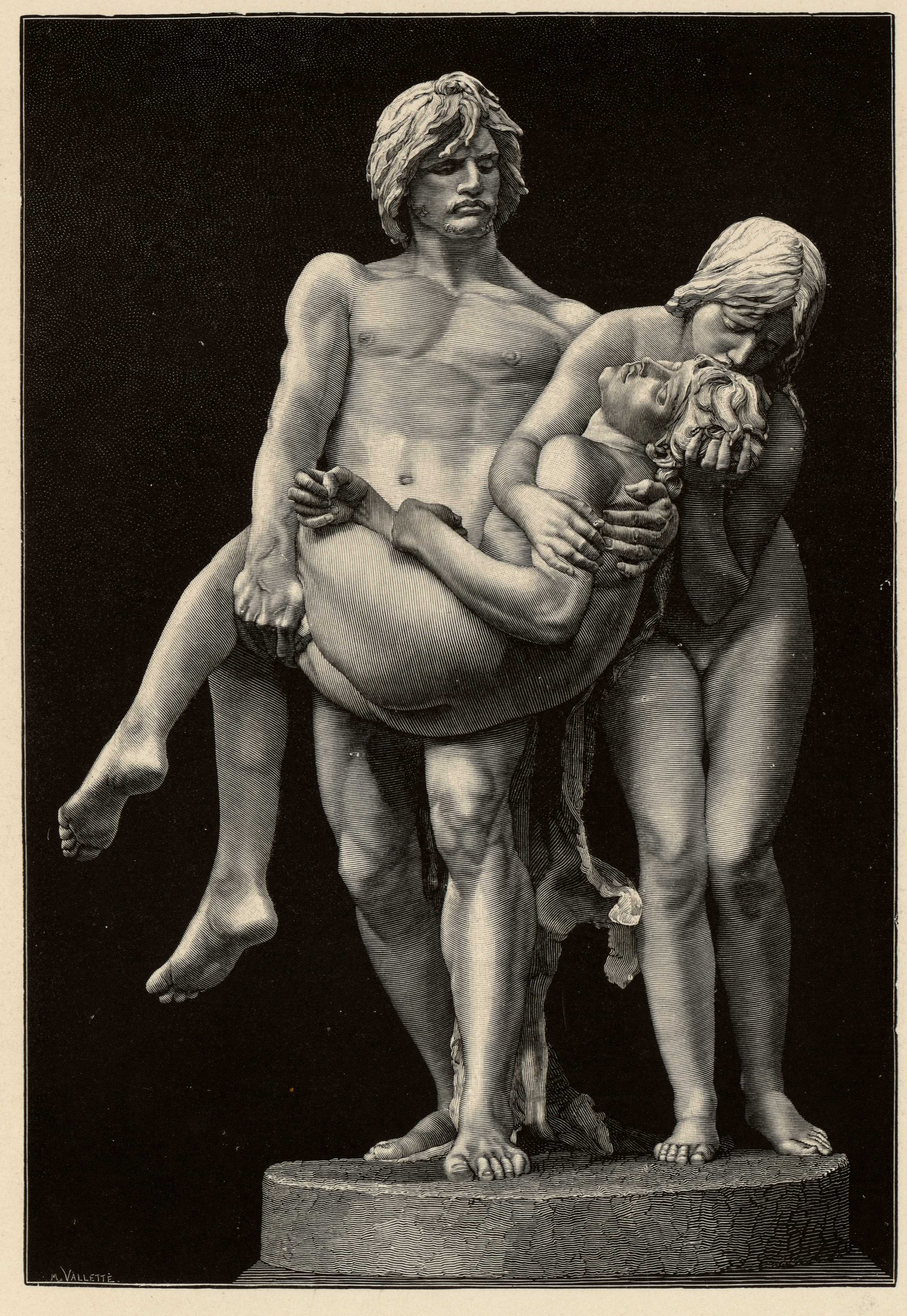
Жестокая Туллія.

Рельефъ изъ бронзы работы Августа Кероля.



Потерянный рай.

Мраморная группа работы Ж. Готерена.



Первыя похороны. Адамъ и Ева уносятъ тѣло Авеля.

Группа работы Ф.-Ж. Барріаса.



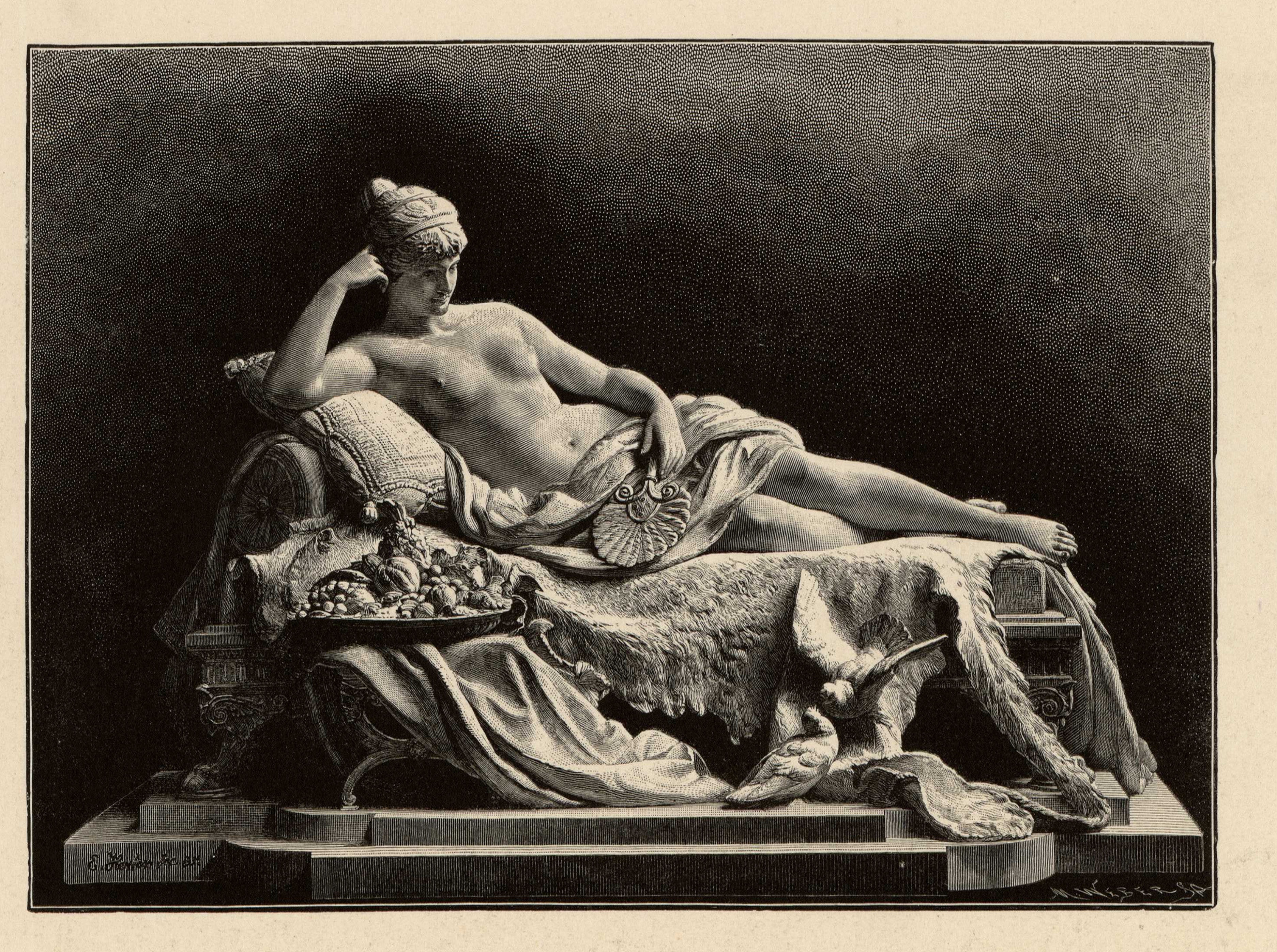
Пиѳія.

Статуя работы Н. Р. Баха.



Іисусъ Христосъ передъ судомъ народа.

Мраморная статуя работы М. М. Антокольскаго.



Аспазія.

Скульптура работы Э. Хертера.

XVIII



Преданье старины.

Группа работы Августина Кероля.





Офелія и Гамлетъ.

Мраморныя статуи работы А. И. Вейценберга.

XX



Фальстафъ.

Статуя работы В. Тильгнера.



Шопотъ любви.

Мраморная группа работы В. П. Бродскаго.



Неравная борьба.

Мраморная группа работы К. Годебскаго.



Тайна.

Мраморная группа работы Г. Эберлейна.



Дозволено цензурою. С.-Петербургъ. 7-го ноября 1892 г.

Типографія Эдуарда Гоппе, Вознесенскій просп. № 53.